



Cuadernos LIRICO

Revista de la red interuniversitaria de estudios sobre las literaturas rioplatenses contemporáneas en Francia

3 | 2007

Movimiento y nominación poéticos

La última poesía argentina: traducir la tradición, la traición, con T de técnica

Delfina Muschietti



Edición electrónica

URL: <http://journals.openedition.org/lirico/778>

DOI: 10.4000/lirico.778

ISSN: 2262-8339

Editor

Réseau interuniversitaire d'étude des littératures contemporaines du Río de la Plata

Edición impresa

Fecha de publicación: 15 diciembre 2007

Paginación: 115-129

ISBN: 2-9525448-2-4

ISSN: 2263-2158

Referencia electrónica

Delfina Muschietti, « La última poesía argentina: traducir la tradición, la traición, con T de técnica », *Cahiers de LI.RI.CO* [En línea], 3 | 2007, Puesto en línea el 01 julio 2012, consultado el 01 mayo 2019.

URL : <http://journals.openedition.org/lirico/778> ; DOI : 10.4000/lirico.778



Cuadernos LIRICO está distribuido bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivar 4.0 Internacional.

La última poesía argentina: traducir la tradición, la traición, con T de técnica

DELFINA MUSCHIETTI

Poeta, Universidad de Buenos Aires, Argentina

El quantum formal resiste en la sociedad de medios y fines, es la potencia de la forma, la técnica la que resiste e insiste, nos hace mirar para otro lado, descentrados pero certeros. Cómo mirar la realidad del cuerpo, de la memoria en la cultura, de la sensación que nos define en el contacto con el mundo. Cómo ahuecarla en el doblez del lenguaje del sí mismo, desalojado, para reapropiarse en el poema de esa tierra que no existe. La paradoja de la escritura que la poesía dicta en su punto de más álgido desasimiento: apropiación por vía del ritmo irreductible, traducción imposible pero inevitable⁴⁵. La forma resiste y en la poesía argentina (y rioplatense, podríamos decir), el quantum formal tiene un poder oscilatorio que va de las poéticas del despliegue en el exceso a las poéticas de la intensidad en la síntesis. Es la forma resistencia y potencia. Tanto en el derroche verbal de Carrera o Espina, el estiramiento de la palabra que pierde límites y se desboca, velocísima. Como en la síntesis del aparente anonadamiento con el que Martín Prieto registra el paso minucioso y escueto de las estaciones, o en el despojo alocado de Martín Rodríguez, el doblez perfecto del exceso carreriano. Si miramos en perspectiva, la poesía de Alejandra Pizarnik en su doble vertiente expande ambas líneas⁴⁶; y alcanzamos el punctum purísimo del encuentro de ambos modos de esas poéticas en aquel ya mítico poema del poeta desaparecido durante la dictadura

⁴⁵ Tomo de Jacques Derrida el concepto (valga la paradoja) de *quantum formal* y sus derivas. Cfr. Su texto de 1996 *El monolingüismo del otro*, Buenos Aires, Manantial, 1997, pp. 79-80.

⁴⁶ Cfr. en la obra de Pizarnik *Árbol de Diana* (1962) y *Los días y las noches* (1965) para la escritura de la síntesis; *Extracción de la piedra de locura* (1968), *El infierno musical* (1971), y la escritura publicada post-mortem, que llamo «clandestina», en la vertiente del exceso. Cfr. D. Muschietti, *Más de una lengua: poesía, subjetividad y género*, Buenos Aires, Biblos, en prensa. Capítulo «Alejandra Pizarnik: la vía del género».

militar. Me refiero a Roberto Santoro⁴⁷ y a su «Ballet Balar Babel⁴⁸», del cual reproduzco la primera parte.

Ballet Balar Babel

De punch de match coatch de grill de room y park de gil ketchup del bridge sweater stop y chicle del spleen boutique ciudad con piedra de esmeril okay blue jean de nouvelle vague king size solong english school juliette miami beach cotización café dólar dolor de calle san martín el tango souvenir girl carnaval con hervidero bat turista bob bb no va al placé ir a mear banlon de orlón con filter del spray aturididero chesterfield ingola sexual suprarrenal mamá cheyenne estúpido lorraine de malandrín showman de bélle époque coiffeur del chic cahier con boxer cinema street fotonovela del feto del caviar obrero rouge al rojo tridimensional

⁴⁷ Roberto Santoro nació en Buenos Aires en 1939. Fundador de la revista literaria *El Barrilete* y de publicaciones como *Gente de Buenos Aires* y *Papeles de Buenos Aires*, es autor de una vasta obra: *Oficio desesperado* (Ediciones Cuadernos del Alfarero, 1962); *De tango y lo demás*, fragmento (Editorial Barrilete, 1962); *El último tranvía*, plaqueta (Editorial Barrilete, 1963); *Nacimiento en la tierra* (Ediciones Cuadernos Australes, 1963); *Pedradas con mi patria* (Editorial Barrilete, 1964); *De tango y lo demás* (Editorial Barrilete, 1964); *En pocas palabras*, plaqueta (Ediciones Hechas a mano, 1967); *Literatura de la pelota*, recopilación sobre el tema del fútbol (Editorial Papeles de Buenos Aires, 1971); *A ras del suelo* (Editorial Papeles de Buenos Aires, 1971); *Desafío* (Editorial Gente de Buenos Aires, 1972); *Uno más uno humanidad* (Ediciones Dead Weight, 1970); *En esta tierra lo que mata es la humedad* (tragedia musical representada en Buenos Aires, 1972); *En esta tierra* (canciones; música de Raúl Parentella; canto Kiko Fernández; Music Hall, 1972, disco L.P.); *Poesía en general* (Editorial Papeles de Buenos Aires, 1973); *Cuatro canciones y un vuelo* (Editorial Gente de Buenos Aires, 1973); *Las cosas claras* (anti-libros «La trenza loca», 1973); *Lo que no veo no lo creo* (canciones; música y canto Jorge Cutello, 1974); *No negociable*, carpeta (Editorial Papeles de Buenos Aires, 1975); *De Santoro* (Recopilación, Homenaje a R. J. Santoro realizado en Madrid por poetas, escritores y artistas exiliados, Ediciones del Rescate, 1979). Santoro permanece desaparecido desde el 1° de junio de 1977, día en el que fue secuestrado en la Escuela Nacional de Educación Técnica n° 25, donde el poeta ejercía el cargo de jefe de preceptores.

⁴⁸ En un temprano artículo de 1989, consideraba este poema como el punto máximo de lo que llamé la «estrategia 1» dentro de las escrituras de la «generación del 60». Dicha estrategia hacía confluír la alusión extratextual hiperrealista y el trabajo vanguardista con la palabra, que reconocía en Gironde el primer precursor. (Cfr. D. Muschietti, «Las poéticas de los 60», *Cuadernos de Literatura*, n° 4, Resistencia, 1989, pp. 135-136). Horacio Salas incluye «Ballet Balar Babel» en su antología un poco confusamente en el libro *De tango y lo demás*. Como se citan dos ediciones de ese título, una fragmentaria de 1962 y otra completa de 1964 (ver la Nota precedente), consideramos esta última fecha como válida, ante la dificultad para acceder a otras fuentes o a los libros mismos, inhallables hoy. Cfr. la antología *Generación poética del sesenta* (estudio y selección Horacio Salas), Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1975. La entrada para Santoro va de la página 133 a la 137.

que no se puede pie pelado piel de la verdad cocktails liquidación week end de company forfai payaso conexión del lucky strike ferretería teddy boy cartón good bye u.s.army boomerang del bang del fin del ring beat niks de pique al pique del pic-nic con loca maquinaria whiskería tramposo de la trampa de la trompa galería de vagina de oxford best seller time y también afónico concreto reto cretino con dodecafónico haute couture de la epidemia basura mocasin la misma anemia poxipol stock de coccinelle supermercado importado ortopédico rotograbado stereo curandero dedicado a la careta político de treta la retreta militar hay quien reta y quien retrete quien su rito de alcahuete quien decán quien the king también quien can con quién king kong ring side karting del clinch electric clan nylon service shampoo night club sport scotch no smoke fullback fulget del brek en rating va neón acrílico far west alergia streech transistor boite plastificado twist ikebana chez air line después de muchos más viene Gardel qué diantre cocaína occidental cuaresma gomapluma revolución social con alma chimpancé bolígrafo de jingler jungla jeep catch mon amour de fórmula y sketch de sexy jab y yes cowboy kermese merci compacto estabilizador chin chin televisión hotel con cinerama funcional ya no funciona el hombre va el crooner con el dial del rol del foul y el chef del jet con rimmel del palace y luego el strip tease pis short horóscopo del riel moloc del rock polietileno very well cantina rider digest music hall y rugby del deshablillé taxi de smack

Y así continúa por dos páginas y media. La escritura es una superficie en el que el exceso de la realidad mirada, oída, recordada se sucede velozmente, excediéndose. La palabra nombra como cámara fotográfica cartel tras cartel de propaganda que la calle sigue en la mirada y la asociación libre arrastra hacia palabras, frases oídas o leídas, que el poema yuxtapone y mezcla. Letras como carteles colgados en la página, que evocan en el poema imágenes, luces de neón, prendidos y apagados. Letras que se encadenan casi sin fin, perdiendo propiedad, desbordándose en otros y otras. Juego de la repetición anonadada. ¿Qué hay en los intersticios de los letreros, carne de las palabras en la mirada suspendidos en la superficie de la página? Frases del estado de la cuestión peronista, infiltrados arrebatos políticos, exabruptos tangueros. Como si el poema liberara aquellas líneas de Oliverio Girondo en los *Veinte poemas...*: «Las miradas de los transeúntes ensucian las cosas que se exhiben en los escaparates [...]. Junto al cordón de la vereda un quiosco acaba de tragarse una mujer [...]. Pasa: una inglesa idéntica a un farol. Un tranvía que es un colegio sobre ruedas⁴⁹». La «vidriera»

⁴⁹ O. Girondo, *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía, Obra completa*, Madrid, Archivos, 1999, p. 21. La primera edición: París, 1922.

es más agobiante ahora, la velocidad aumenta, el ojo y el oído resultan apabullados por un flujo continuo⁵⁰. La falta de nexos sintácticos y de puntuación expande cada una de las palabras que repercuten una sobre otra, y se ligan con otras asociadas, no presentes pero convocadas por la memoria, y establecen entre sí raras relaciones de sonido y de sentido. Es el efecto de la rima interna y del juego irónico en el uso de materiales que combina la cita culta con la lengua popular y el detritus corporal, que había partido de Gironde y resulta ahora en un pre-Perlongher. Resemantización y contaminación marcan la lectura del texto y se abren a complejas relaciones con el contexto. La última parte de este largo poema dice:

que fas por el minuet taque dacti maricón de manicuras del loco
hit parade de tic fiestitas y rulos en el trasero de su administración
problema de la vivienda estacionamiento y a demoler histeria y feria
del tiro corto y la guitarreada ladrado beige subidos a la remera que su
ramera van con la gloria van a la noria su modelo arrastrando la vereda
llorándole a la historia a veces historieta y otras caca.⁵¹

No hay más que esos detenimientos en el veloz exceso de Santoro, superficie perforada por esos huecos de la interioridad política, de la memoria de la tradición prendida en la infancia argentina, en la intimidad familiar del barrio. Un procedimiento similar descubrimos después en *Carroña, última forma*⁵², de Leónidas Lamborghini, cuando en medio de la experimentación más pura, poesía concreta y desintegrada, aparecen frases como: «—Doce / años mi / hijita / sólo doce / y fue / atacada / y violada / esperando el 166 / la dejé / fue el / error de / mi vida / ella iba / al baile a / la bailanta / de / Tornado». Es la forma la que revuelve la tradición realista para potenciarla con un ritmo que corta la respiración de esa violencia que aniquila. Y más atrás en la voz también brutal de Susana Thénon, que juega macabramente con la cita deformada:

la picana en el ropero
todavía está colgada

⁵⁰ Nunca olvidar la genial observación de Benjamin acerca del texto de Mallarmé como el primero en advertir el impacto del cartel publicitario. Cfr. W. Benjamin, *Dirección única* (traducción de J. J. del Solar y Mercedes Allendesalazar), Madrid, Alfaguara, 1987.

⁵¹ R. Santoro, «Ballet Balar Babel», *op. cit.*

⁵² L. Lamborghini, *Carroña, última forma*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2001.

nadie en ella amputa nada
ni hace sus voltios vibrar⁵³

O en *Chorreo de las iluminaciones* de Néstor Perlongher, el lenguaje corriéndose veloz tras la luz del alma para dejar surgir lugares comunes aquí y allá como para aferrarse en el hundimiento del lenguaje: «para limpiar la roña de esta casa» dice; o en *Hule* cuando «De la laguna Chascomús» aparece como referencia plana filtrando la máquina barroca del lenguaje, su hiper sintaxis corrosiva, su juego combinatorio perturbador: «las colas de las bolas de las minas que lloran», «Yela la grela el tul⁵⁴».

O en Aldo Oliva⁵⁵, ese otro barroco, cuyos títulos *César en Dyrrachium* (1986) y luego *De fascinatione* (1997) parecen desmentidos en el título de su libro póstumo *Ese General Belgrano y otros poemas* (2000). Aldo Oliva también desobedece, como el general Belgrano, fiel a su propio desacato frente a la institución. El general Belgrano pelea, a pesar de la derrota anunciada por la historia; Oliva escribe el luminoso fracaso de la poesía. Oliva narra la saga del ineludible Belgrano con un ineludible amor por la técnica. Se nos habla reflexivamente sobre la trama de la forma mientras se nos habla del país de hoy y de su historia de ayer, con reveladores cruces. Otra muestra de la mezcla heterogénea que predomina en la poesía argentina más productiva y que, al exaltar esa mezcla, se vuelve irónica parodia de sí misma. Como la poesía de la última Alfonsina Storni⁵⁶, de la última Thénon. Para el caso de Oliva, los poemas se exhiben como una extensa y erudita biblioteca de citas

⁵³ S. Thénon, *Ova Completa*, Buenos Aires, Sudamericana, 1989. Recogida luego en la edición de las obras completas llamadas *La morada imposible*, Buenos Aires, Corregidor, 2001, Tomo I, p. 167.

⁵⁴ N. Perlongher, *Chorreo de las iluminaciones*, *Hule*, Buenos Aires, Sudamericana, 1989.

⁵⁵ Aldo Oliva (1927-2000). Oliva había llegado a su primer libro tardíamente en 1986 con *César en Dyrrachium*, publicado en Rosario, su mítica ciudad natal; y luego con *De fascinatione*, México 1997. Su poesía permaneció prácticamente desconocida para buena parte del público lector argentino hasta la reciente publicación de su *Poesía completa*, Editorial Municipal de Rosario, 2003. Sin embargo, era leída en ese circuito semi-clandestino al que están obligados la mayoría de los textos de los poetas, y se sabía, siempre se sabe como en un murmullo, que desde su obra llegaban los destellos de un tesoro escondido. Como Juan L. Ortiz, fue un poeta de los márgenes, que escribió sin cesar pero alejado de la ansiedad por publicar y de la lucha por una «carrera» literaria en el centro porteño.

⁵⁶ Cfr. D. Muschietti, «Prólogo», in A. Pizarnik, *Obras completas*, Buenos Aires, Losada, 2000.

que va desde los clásicos grecolatinos hasta los románticos alemanes o los simbolistas franceses, y a la vez incrustan (procedimiento esencial de Oliva) frases de la jerga coloquial. De la retórica que exalta la lírica y el «ser» en un paroxismo barrocamente ilegible y con claros ecos de Gironde o Julio Herrera y Reissig:

¿Cómo engarzar nosotros,
ceñidos, ahora, al hálito
seminal anaerobio
las palabras de la oquedad
de la nada?

se salta al «cenicerío» y «al voleo», por ejemplo. Así la «hondidad», el «temblor albo» convive con el «piantao» y «la pavada», sin sitio para las jerarquías preestablecidas. En cuanto a este procedimiento neto, Oliva se acerca a la escritura de Leónidas Lamborghini que antes citábamos, sólo que en ésta no se da la misma tensión hacia el registro alto de la tradición literaria. El discurso retórico primario de Oliva, en cambio, tiene como base el modernismo de Rubén Darío⁵⁷ y su ritmo parnasiano sometido a los choques de la pasión romántica (Schiller, Wordsworth), la lectura voraz de los clásicos latinos y griegos, el Dante, el barroco Quevedo. Sobre ese discurso que fluye casi como si fuera «natural», lengua madre, asalta el discurso que paradójicamente podríamos llamar secundario: la voz coloquial, de raíz netamente tanguera, regional o barrial, la de todos los días, la que debería considerarse como primera⁵⁸. Allí se produce, entonces, una inversión radical que contamina toda la poesía de Oliva. No hay frenos para esta poesía melódicamente fluyente, *naturalmente* asentada sobre esa matriz rítmica que es derivada pero aparece como primera. Sólo queda al descubierto de esa sonoridad, socavándola, la risa o el dolor como vértigos o caídas intermitentes.

Cómo hace el texto de Oliva, qué poder esgrime para situar un poema entre los héroes de la Antigüedad, como Aquileo, y citando versos de Hesíodo hacer, al mismo tiempo, que sintamos el aire de la Revolución de Mayo, el comienzo de la Constitución como soplados en el oído

Nosotros, congregados, extrañados,

⁵⁷ Oliva cuenta que a los 15 años, cuando le regalan una primera resma de papel, copia uno por uno todos los poemas de Darío y, al finalizar, dice: «Ya está, lo escribí yo» (ver R. García, «Prólogo», in A. Oliva, *Poesía completa, op. cit.*). Darío para Oliva, como el Quijote para Menard, es el origen de la escritura y en ella instala su lengua primera.

⁵⁸ Esta mixtura podría relacionarse con algunas búsquedas recientes de Guillermo Saavedra y/o Marcelo Díaz.

paso a paso, por senderos soterrados,
 aventuramos el misterio
 de la luz.

Así insurgimos:
 éramos pequeños, pero,
 en multitud

Así, por pequeños toques (nosotros congregados, insurgimos) se levanta la respiración de palabras que hemos leídos desde la infancia aprendiendo la historia de mayo de 1810 hacia adelante. Y ese combate cuyo único Héroe nombrado es Aquileo, se trama indisolublemente con el de la Revolución, de cualquier Revolución pero particularmente de aquella Revolución. Por eso el poema cae luego en su cierre en otro que sí tiene título de héroe patrio de la semana de Mayo: «French», pero menor, marginal, recostado en el diminutivo del atributo más singular

Calma, somos pocos, cada cual
 con su faca, cada cual con su
cintita, para que, reconociéndonos,
 nos reconozcan⁵⁹.

Pero, rompiendo el horizonte de expectativa, lo que está enunciado y anunciado, se disipa. Porque el reconocimiento inmediato va muriendo, a medida que French se afantasma (pronombres, sueños) y la identificación histórica termina diluyéndose como en partículas de polvo sobre la reflexión existencial, olvidada ya la «cintita»:

levitarme: para trazar
 la línea de combate
 de aquel otro sueño, donde en lo real,
 exultantes, hinquemos
 la imposición de vivir
 la perennidad del instante.

Es el fin del poema y el fin del reconocimiento porque la escritura de Oliva nunca cede en su tensión hacia el misterio que anonada aún cuando se imagine los escenarios más comunes. Es que escribe en los bordes de ese neologismo «infinable», que aparece en *De Fascinatione* y pone los extremos en colisión. Así el título «El-ixir o el secreto del barrio». Así el poema «Vieja lavando ropa» dedicado a la madre, i.m:

sino sus idas y venidas
 ¿a qué?
 Camisas y bombachas,

⁵⁹ El subrayado es mío.

trapos sanitarios, mierda:
 ¿y qué? Un pifano
 podría
 arrojar locamente todo
 a una tierra elevada,
 melódica, de unívoco
 limo.
 (Ah!, tropos de epifanía!)

La escena cotidiana y sus materias desechables, puro detritus, no pueden ser dichas sino desde esa fuente de «tierra elevada / melódica». Desde la matriz sonora que funciona como primera. Hay allí también, desdoblándose, un eco-Perlongher: «la felicidad por el nylon», «alba labrada del boudoir», «evanescente del estruje / ceñido de las telas» que juega en esa ironía paródica que se repliega sobre sí; y que quizás derive por una genealogía en común: Darío-Lugones (Herrera)⁶⁰ y de la pasión que ambas escrituras ponen en el goce y la fruición erótica en la materialidad del sonido. En otros momentos, en cambio, la escritura se desliza hasta un último verso que desacomoda:

Limbo de pulcritud, parábola rosada,
 tu cuerpo perfumado se eleva sobre el mar,
 bestia tiesa.

Nítido es también el dolor que campea en toda la sección dedicada a Belgrano en nuestro libro de referencia, como un homenaje al fracaso y a los insobornables del margen:

Marchó la gente
 y volvió a desobedecer

dice Belgrano-Oliva, y se dispone a escribir el siguiente texto: «Movimiento / La desobediencia debida». Es el final del libro y es el final de una reflexión dolorosa sobre la pobreza ética y material de «este país de nadie nadie». Así decía el verso de Oliverio Girondo en *En la masmédula* en 1956, y Oliva parece continuar ese hálito hasta el fin, con el último verso que cierra su obra:

⁶⁰ En el Dossier dedicado a Lugones en *Diario de poesía* n° 13, publicado en 1989, encontraba yo un proto-neobarroco en los versos de Lugones. Vuelvo a confirmar está hipótesis recurrentemente. No es ociosa, tampoco, la constelación de lectura que arma Oliva: Darío-Lugones-Garcilaso-Montale, destacando siempre la matriz sonora y musical; entre sus contemporáneos: Edgard Bayley, Juan L. Ortiz y Francisco Madariaga. Curiosa también la omisión de Girondo, indudablemente muy cercano a esta escritura. (Cfr. la entrevista recopilada en Fondebrider, *Conversaciones con la poesía argentina*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme, 1995).

Patria inexistente

Así lleva al colmo los márgenes de este vacío, de esa «oquedad de la nada» que había perseguido siempre su escritura, y que la realidad de hoy parece dictar sobre este territorio: un país que tiende a olvidar y obedecer, disolviéndose en la nada. Por eso, tan conmovedora la arenga que lanza Belgrano, a pesar de la certidumbre del fracaso anunciado:

todo dice: ENARBOLAR:
que se alce el trapo:

La bandera, como el trapo que lava la madre, que lava Belgrano con su apasionado desacato. Son esos márgenes de la experimentación, en los que Gironde y Oliva tuvieron un territorio en común, sin auspicios ni concesiones, frente al silencio de sus contemporáneos. Si Gironde fue re-leído veinte años después de su muerte por los nuevos poetas de los 80', también la obra de Aldo Oliva regresa a ese lugar que su escritura funda, para ser re-leído en la voz de los nuevos poetas que vuelven con él a traducir la tradición.

Experimentación desvelada. Es que de eso se trata en el poema. Cómo tratar el destrato de la realidad, la ausencia que nos sostiene sin centro. Es la repetición que domina la resistencia en la música que levanta la mirada de la sucesión. *La música antes* decía Prieto, la música desplegada en el oro terror del antes dice Carrera en su último *Potlach*⁶¹. Ahorro, derroche, economía de las voces-monedas:

eco de un niño?
....
Como este ritmo mío
quebrado
en las palabras de todos

Se trata del ritmo y de la memoria desconocida de la infancia. Allí se despliegan como en el fondo ahuecado de las voces de los otros el desfalco, la inflación, el vacío giratorio del peso, del Banco Central como un fantasma. Pero todo gira en el molinillo del afecto de las voces de las tías, son sensaciones plenas de olor, de tacto las que traen la historia del fraude como una contra-moneda. Qué sentido más poderoso el que deshace la expresión hecha y la hace circular como moneda nueva: «dinero lavado», «corralito», «tener sencillo». Es el procedimiento Carrera, su quantum formal que destila en ese preparado una devolución ética del robo político que des-funda. Potencia del texto de Carrera que

⁶¹ A. Carrera, *Potlach*, Buenos Aires, Interzona, 2004.

vuelve la palabra una moneda, de peso frágil, cara y contracara, que literaliza la economía a través del «niño argentino» del *Potlach*, el que se abisma en el detalle

calcábamos con el lápiz mocho
en el papel de diario y en los bordes del cuaderno

Es el escriba de *Escrito con un nictógrafo*⁶² (1970) que muestra su cuaderno borrador de infancia borrada allá por los 50 y pico. ¿Cómo hace la voz Carrera tan barroca para sonar tan argentina? Ahorro y derroche. La letra que se dicta y se dispara hacia el disparate por pura literalidad.

Es que *Potlach* (2004) parece jugar literalmente con la «pesadilla de la repetición»⁶³. Fue precisamente el potlach un emblema de la poesía de Carrera de los primeros tiempos: el sistema económico del intercambio, propio de los indios norteamericanos, analizado por Marcel Mauss, se volvía baluarte del derroche neobarroco. Sin embargo, el nuevo libro viejo se abre a un extremo de esta lengua que siempre parece capaz de producir algún giro más de la técnica, paso al quantum formal que difiere. El arco entre lo extraño y lo íntimo se hace aún más extremo. En el límite de un estilo manierista y excesivo a lo Herrera y Reissig, otra vez, con frases del tipo «como indúctil posibilidad», se desprende el deletreo escolar, el balbuceo del escriba antes de aprender a escribir:

muñeca
mu ñe ca
ñe ñe

Ñ ñ Ñ ñ

chuño moñito pañal
pañuelo araña ñandú

El escriba se lee y se vuelve a escribir en su balbuceo iniciático y a dibujar con los espacios en blanco, mientras repasa al mismo tiempo los delirios peronistas en las escuelas de aquella época:

Lidia Tuñón soñó que Evita le mandaba una muñeca

⁶² Primer libro de Arturo Carrera, publicado en 1970.

⁶³ Con acierto había dicho Guillermo Saavedra: «Un mapa del neobarroco debería incluir al menos estos puntos: la indeterminación, el metalenguaje, la fragmentación del sujeto, los efectos sin causa, *la repetición como valor positivo*, la inmanencia del significante, la crítica de la Historia, la intertextualidad...». Cfr. «La “mafia” neobarroca», *El Periodista Cultura*, n° 212, 30/10/1988 (el subrayado es mío).

Es el escándalo de lo literal que dispara la risa. Efecto encarnado que logra el texto de Carrera: nada más argentino esa *ñ* pulcramente repetida, que este mínimo renglón simulado de un cuaderno de escuela de los años 50'. Nada más argentino que esta realidad del delirio en la generación de frases que copia el niño escolar alrededor de la figura mítica de Evita. Nada más argentino que esta *ñ*: por ella pasa el devenir niño, el devenir campo pringlense de Carrera, antigua tierra india, pampa del ñandú. En la *ñ*, pequeño cuerpo de materia fónica y gráfica, se mestizan las lenguas de España y de América; y allí difieren hacia el campo llanura abierta que encontramos en la dicción del *Campo nuestro* (1946) de Gironde. Densidad formal y dispositivo colectivo de enunciación lucen intensos en la moneda atesorada de la memoria del *Potlach*. «El oro del sentido», dice. Ahorro y derroche que no se abre sino a la pura pérdida:

incluso en el ritmo,
 en el aparente silencio que tenuemente susurra y
 raya nuevos desacostumbrados ecos, y
 traduce devoción para encontrar en los otros
 el señorío perdido

Toda la historia de la poesía argentina en este fragmento. Historia de la voz que traduce y muele ese ritmo de los otros que encarna en el propio y lo atraviesa. Signos, dice, de los que sólo obtener «música, / paciente música clara. La música sin esferas». En el ritmo «el dialecto de ellos, moneda de la infancia perdida». Ahorro y derroche, oro y nada de la ausencia en la presencia. Contracara de la primera moneda que se choca con la primera ausencia verdadera, la de la madre, que prefigura la propia desaparición, la propia «completud». Si volvemos al hilo dorado que conduce de Carrera a Martín Rodríguez, encontramos en ambas escrituras la marca de esta primera ausencia fundadora. Un texto compone por exceso y derroche, el otro por síntesis vibratoria. En Carrera, el niño inscribe su colmo de cara al despliegue de la naturaleza, al derroche de los parientes en yuxtaposición y sobreposición

Entre la orfandad y el colmo de las madres,
 las tías y las primas y las abuelas,

y abuelos padres,
 tíos y primos últimos

De cara al tesoro acumulado en la memoria de las sensaciones, al oro desenterrado, descubierto, expuesto y en plena proliferación deleuziana. El niño es el lugar de la percepción ampliada, de lo que Pizarnik registraba en femenino como «misteriosa autónoma⁶⁴». Pero es también el pasaje de los discursos dialectos de los otros, el lugar de la repetición. Los hijos nos repiten y repiten las preguntas suspendidas para siempre en la superficie horadada de la escritura:

—En qué reencarnaré yo... pá?⁶⁵

El niño de Carrera ancla en el misterio de la desaparición de la madre, retornada en la voz de las abuelas al borde de la Laguna Bonfiglio, en el susurro del vespertillo de las parcas. «Obtuve esta novedad:», dice, «todas las palabras son nuevas». Aún aquellas que parecen monedas falsas, gastadas. Eso descubre el escriba: que con la palabra no vale la orfandad ni pesa la historia, porque la palabra vuelve a nacer nueva en la escritura que traduce la tradición con el quantum de la técnica. Por eso la línea realista que repite «La calle Stegman» del Pringles natal marca la dirección en contra:

El sentido de la calle

¿no es el mismo del verso?: verso, *versus*⁶⁶

Es ese misterio engendramiento

en cada palabra la penúltima inerte

de la «raptada del sueño» la que ampara, la madre lengua que se elige para sobrevivir en la poesía.

Casi treinta años después de la escena del niño de Carrera, para la poesía de Martín Rodríguez el paisaje es otro, otro el rastreo. La ñ ancla en el «pañal» mítico que habita el cielo. Ahora el Centro que centrífuga todo deseo es la *Maternidad Sardá*⁶⁷, como contracara del *Hospital Británico*⁶⁸, la escritura de Rodríguez muele a Viel Temperley y a

⁶⁴ A. Pizarnik, «Nuit de coeur», *Extracción de la piedra de locura*, Buenos Aires, Sud-americana, 1968.

⁶⁵ A. Carrera, *La banda oscura de Alejandro*, Buenos Aires, Bajo la luna, 1994.

⁶⁶ A. Carrera, *El vespertillo de las parcas*, Buenos Aires, Tusquets, 1997.

⁶⁷ Quinto libro de Martín Rodríguez (1978), publicado en Bahía Blanca-Buenos Aires, Vox, 2005.

⁶⁸ Último libro de Héctor Viel Temperley, publicado en Buenos Aires, en 1986, y recuperado primero por la edición de Pequeña Venecia de Caracas, en 1995, y luego por Ediciones del Dock en Buenos Aires en ediciones individuales y finalmente en la esperada *Obra*

Carrera cuando traduce esta tradición que la precede. Si en el Hospital Británico el que habla, el internado-trepanado con la cabeza vendada, dedica el poemario a la madre

Mi madre es la risa, la libertad, el verano⁶⁹

dice, y señala «A veinte cuerdas de aquí yace muriéndose»; en la *Maternidad Sardá* se persigue la explosión de los nacimientos, enfocados el cuerpo y los sentidos hacia ese edificio que condensa incandescente el núcleo de la vida, los aún por nacer, aún con los párpados cerrados. Como en «Il glicine» de Pasolini⁷⁰ toda la violencia de lo vital en lo que está en germen, aún no nacido, y la maternidad espera; y apenas quebrado el llanto del parto, sale como dicta *La partera canta* de Carrera, antes fascinado también por la sala que combina vida y tortura

yo kurós acorazado por la muerte que mana del bebé
ciego al aparecer, muerte que lo cura del teatro
podrido y viviente: la sala, los utensilios fríos del
parto: la percha de platino e iridio que sostiene los
bellísimos pies⁷¹

Martín Rodríguez repite desde su propia saturación, desde su propio punto muerto para hacer girar el molinillo de un ritmo vibratorio que enfoca el desamparo colectivo del bebé que nace anónimo o abandonado en la Maternidad

La mecánica del parto: oxidada
La mecánica del parto: una deriva, marea alta,
[...]
La mecánica del parto, como la de una violación
[...]
La madre le dijo a la enfermera al oído:
«sacalo, enfrialo, colgame un diente de ajo
del cuello del útero,
llamalo Joaquín Paniagua, y que viva
en los árboles»...⁷²

completa (Buenos Aires, Ediciones del Dock, 2003).

⁶⁹ M. Rodríguez, *Maternidad Sardá*, *op. cit.*, p. 43.

⁷⁰ Poema de *La religione del mio tempo*, 1956. Cfr. P. P. Pasolini, *La mejor juventud*, selección y traducción de D. Muschietti, Buenos Aires, La Marca, 1996.

⁷¹ A. Carrera, *La partera canta*, Buenos Aires, Sudamericana, 1982.

⁷² M. Rodríguez, *Maternidad Sardá*, *op. cit.*, p. 8.

Rodríguez enfoca ese con los párpados aún cerrados, ese antes y lo nombra y lo renombra en el tono vibratorio de su sintaxis letánica: el poema de Rodríguez no actúa por despliegue sino por concentración delirante: feto, embarazada, leche, pañal, mamadera tibia pero también contacto y devenir hacia otro mundo animal: huevo, gallina, gallo, madre loba, renacuajo. Pero en ese girar concéntrico nada está quieto y todo se contamina: el *pañal* se hace *puño*, *puñal*, la celebración de la vida, de ese regreso al antes disparado, se vuelve también hacia el germen de lo siniestro

En el pañal hay un puñal.
Para hacer el corte.
Toda enfermera es asesina⁷³

Y si el amamantamiento tiene su «círculo áurico» inmediatamente aparece como «la roña de esa subordinación». Y si la sintaxis a veces se torna asfixiante en su intensidad demoledora que actúa por paralelismo y repetición, repentinamente se perfora también y entra el delirio de las ventanas abiertas, como en el Hospital de Viel donde súbitamente crece la marea en la pared desnuda y blanca del enfermo, o salta un chorro de luz de la vena. En Rodríguez:

el feto es un campo abierto
y es el parto
la cama llena de abejas
en la marea.⁷⁴

Porque la concentración del texto de Rodríguez también es un exceso de intensidad que deja sin respiración. Palabras comunes, de las más comunes, girando como las paletas de una máquina de centrifugar, concentra y expulsa. Palabras comunes y dichos populares engarzados en una sintaxis violenta de ritmo salmodiado, que abre puntos de fuga hacia el contexto. He aquí la técnica, el procedimiento, porque entre la escena del niño de Carrera y la escena del niño de Rodríguez se inscribe como marca la dictadura militar; y con ella, los desaparecidos, los hijos de los desaparecidos, otras formas siniestras también del nacer: «parto monstruoso», «sangre derramada». Otras formas de la familia en esos padres-padres transmutados y soñantes, a veces afantasmados, a veces violentamente vivos del texto de Rodríguez. En pequeñas frases, indicios se esconde un yo testigo de esa historia:

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ *Ibid.*

Ahí nació
 “mi padre”, y trabajaban
 —me dijo así, ella— “muchos compañeros”⁷⁵
 [...]

 crece una lírica de las madres.
 Es mejor el silencio, y el alarido —le digo,
 pero ya está dormida.⁷⁶
 [...]

 la sardá es una morgue carnívora y vital⁷⁷

Como en el texto de Viel también hay muchos poemas con el mismo título. En el libro de Rodríguez, el título «Sardá» se repite y difiere cada vez, sin estridencias y sin advertencias. En uno de ellos, en la última parte del poemario, se encuentra un descanso del espiral violento

Hallarse. Y nacer. En la mirada de los otros empezar de nuevo.⁷⁸

En la mirada o la palabra de los otros que se traduce y sale por un nuevo procedimiento re-nacida, nueva como quería el Potlach de Carrera. Tantos cielos han pasado por la poesía argentina de los últimos tiempos: de Juan L. Ortiz a Alejandra Pizarnik a Perlongher a Prieto a Carrera a Bellessi. El de Martín Rodríguez tiene un estigma y una señal para los partos, una lectura de los nacimientos, del niño que mira para atrás y ve en el bebé por nacer una potencia luminosa, que ya había visto Pasolini y que ningún poder político puede suprimir:

Cielo claro: parto bueno. Semilla.
 [...]

 Tiene el cielo un pañal: esa nube.

La ñ del niño de Carrera, pañal y ñandú, migra hacia la escritura de Rodríguez en pañal y puñal, es ahora signo de otro campo: campo de concentración y tortura, revelado y transmutado en semilla, nube, parto bueno, por el poder de la forma, el cielo de la poesía.

⁷⁵ *Ibid.*, «Sardá», p. 8.

⁷⁶ *Ibid.*, «Ciclo», p. 48.

⁷⁷ *Ibid.*, «Soy», p. 31.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 43.